# Filmene

**Efter ordre**
**Dersu Uzala**
**Slip fangerne løs, det er forår!**
**Sheriffen og pebermøen**
**F for fup**
**Tre smarte smuglere på »Lucky Lady«**
**Den dobbelte mand**
**Hjerter er trumf**
**Skyggeblomster**
**Den romantiske englænderinde**
**Oprøret i Niklashausen**
**Frihedens knytnæve**
**Mutter Küsters' himmelfart**
**Polsk filmuge**
**Cubansk filmuge**

## Efter ordre

Når Québec-folkene (sådan vil de hellere kaldes end canadiere, selv om Québec er en af Canadas ti forenede stater) selv skal sige det, er de en af verdens største filmproducenter i forhold til befolkningstal. Det er muligt, det er rigtigt; i alle tilfælde kan man konstatere, at hvis bare de film, Québec nu engang producerer, ligger på niveau med Michel Braults smukke, alvorlige og farlige »Efter ordre«, kan det være lige meget med antallet – og så er det i øvrigt trist, vi kender så lidt til dem i Danmark.

Udgangspunktet (snarere end emnet) for Braults film er faktisk netop den politiske situation bag Québec-folkenes ulyst til at kalde sig canadiere. Québec er den eneste af de ti canadiske stater, som har fransk kulturbaggrund (eller: havde fransk kultur, for nu har de åbenlyst deres egen – bl. a. filmkultur), og den kæmper for frigørelse fra angelsaksisk administration og amerikansk kapital på linie med frigørelsesbevægelser i den tredie verden. Et udslag af denne frihedskamp er den såkaldte »oktober-krise« i 1970, forårsaget af frigørelsesbevægelsen FLQs kidnapning af og drab på en engelsk forretningsmand, og resulterende i, at premierminister Trudeau lod hele Canada erklære i undtagelsestilstand – i ly af hvilken man lod ca. 450 personer arrestere, fængsle og afhøre uden at yde dem demokratisk retsbeskyttelse. Når Brault har taget denne række af begivenheder op som udgangspunkt for sin film, er det ikke så meget for at propagandere for den québecske sag, men fordi han vil diskutere en mere generel politisk mekanisme (»demokratiet«s grænser), som på den ene eller den anden måde bliver aktuel (eller kan blive det) for alle frigørelsesbevægelser, der kæmper mod de vestlige, såkaldte »demokratier«. Og den gør det i bogstavelig forstand chokerende.

Er der nemlig politik i filmen, er der også en masse spændende aspekter af den type, man kalder »filmæstetiske« – og som i dette tilfælde hører tæt sammen med de politiske. Filmens tematiske substans finder udtryk i et sjældent nedfrosset, nøgternt forløb: den første trediedel af filmen præsenterer i montage-klipning de fem hovedpersoner via de skuespillere, der giver dem krop, og først derefter kan de sidste 2/3's stort set ukommenterede og u-dramatiske hændelsesforløb bryde løs med en beretning om de fem personers arrestation, fængselsophold og løsladelse – en beretning, der på samme tid giver indtryk af at have gennemlevet en masse og ingen ting. Via denne næsten mystificerende uforklarethed og den manglende traditionelle (fiktions)konklusion, opnår Brault med sin filmiske realisering umærkeligt, men stærkt at transportere de faktiske begivenheders absurditet eller i al fald nervepirrende dulgte hensigt ind i det oplevende publikum i salen. Man er sgu angst!

Michel Braults baggrund er tydeligt »le cinéma vérité« eller »direct«, altså (gerne lang)film-dokumentarisme. Det står tydeligt at læse også i kendsgerningerne omkring filmens tilblivelse: i december 1970 optog han ca. 50 båndinterviews med nogle af de arresterede, og disse beretninger har ikke alene afgivet materiale til filmens dialog og til andelens forløb, men tillige styret scene-instruktionen af skuespillerne og den regimæssige opbygning af billedsiden. Den danske distributør præsenterer Brault med en enkelt bemærkning: »Jeg vil kun beskæftige mig med, hvad der er videnskabeligt bevist«, men det så sandelig da på en bestemt måde. »Efter ordre« er hans første forsøg på at smelte fiktions- og dokumentarfilmen sammen, og det sker – fornemmer man i et interview (i det franske »Jeune Cinéma«, august 1975) – efter en art erkendelse af dokumentarfilmens (underforstået: politiske) begrænsninger: »F. eks. kan man vanskeligt i dokumentarform berette om begivenheder i forbindelse med en retssag, og hvis man ville lave direct-film på abortproblemet, ville »de medvirkende« straks blive retsforfulgt«. Politik og filmæstetik hænger sammen; senere kommenteres i samme forbindelse en af de gamle travere i realisme-debatten: »Ubevidst har jeg slet ikke søgt den absolutte objektivitet, for den er hverken mulig eller ønskelig«.

Dokumentarismens problem har altid været realisme-debattens: objektiviteten, fordi der jo altid står en redaktion bag klipningen og optagelserne fra »virkeligheden«. Braults syntese af fiktion og dokumentarisme (der først og fremmest viser sin konkrete styrke i »Efter ordre«) virker redelig over for denne problematik ved at *erklære* sin karakter af fiktion bl. a. ved at anvende (med vilje velkendte) skuespillere, og den viser sin politiske oprigtighed ved at lade redaktionen af det dokumentariske materiale antage form af en egentlig, hensigts-betonet *tematisering*. Man kan næsten sige, at overgangen fra traditionel dokumentarisme til fiktion netop ligger i denne tematisering. I filmen *ser* man faktisk ind i det værksted, hvor tematiseringen bliver til: filmens første trediedel viser f. eks., hvordan fiktions-personerne bliver til (de medvirkende skuespillere kigger lige ind i kameraet, siger deres navn, fortæller, hvem de spiller og hvorledes denne person er placeret; derefter kigger de væk og skyer øjenkontakt med linsen som det er almindeligt netop i fiktionsfilm), den viser, hvordan byen Montréal og den fysiske, politiske og familiemæssige situation ligesom vokser frem for instruktøren. Det dokumentariske materiale behand-

les loyalt for så vidt som intet af det sagte eller viste er »usandt« i forhold til interview-materialet, men alligevel udvikler der sig en *historie om virkeligheden* (der senere bliver til en politisk, moralsk fabel): det hele tematiseres og klippes sammen, så vi får at gøre med nogle *typer* (alle fem personer er »socialt« engagerede som socialrådgivere, arbejdsløse, fagforeningsengagerede o. s. v., uden at være typisk »venstreorienterede« og derfor potentielle sympatisører med FLQs terroraktion i oktober 1970), der fra *typiske hverdagssituationer* i Montréal føres ud i den aldeles exceptionelle situation omkring arrestationen og fængselsopholdet. Det er først, da denne situation indtræder, og man »kender« personerne (måske endda »genkender« dem fra sin egen hverdag), at montage-afdelingen af filmen langsomt udvikler sig til et egentligt fiktionært forløb: de fem personer bringes fysisk sammen i fængslerne og forløbet skildrer deres fælles skæbneforløb utroligt neddæmpet, uden traditionel dramatisk spændingskurve, nøgternt og konklusionsløst. Men man spændes så meget hårdere fast i stolen!

I stedet for at overvære et bevidst fiktionært forløb – der kan være nok så filmisk og politisk perspektivrigt eller oprivende – bindes man af Braults halvfiktion i stadigt stigende grad til personerne og deres skæbne, og reaktionen er en blanding af vrede og angst. Virkeligheden (der er stadig distanceeffekt på forløbs-afdelingen af filmen, idet der er indskudt farve-tonede sekvenser med sentensagtige udsagn om det sete, formentlig direkte udskrift af bånd-materialet) får her pludselig en meningsfyldt drejning, det mangfoldige får en tematisk værdi og man opdager, at foruden at handle om de traditionelle demokratiers indbyggede »ventiler« (her: undtagelsestilstanden), handler historien også om liberalismens eksplosive selvmodsigelse: ytrings- og meningsfriheden hører med til liberalismens faste inventarium, men man kan nå en grænse, hvor denne liberalisme må modsige sig selv, fordi den ellers vil gå til grunde. Og det er som at tirre en gammel, udslukt løve: når tirringen bliver for kraftig, slår den til, ganske tilfældigt, men effektivt. Når liberalismens frihedsrettigheder bliver brugt imod den, betjener den sig af de sluser, der har åbnet for sig selv – og sætter frihedsrettighederne ud af funktion. Det skal alle være klar over, som ikke bare er ligeglade med alting og derfor uden fare. »Efter ordre« gør opmærksom på det, men også på en sådan måde, at man går fra biografen med en beslutning om, at *de* skal standses, de gamle løver, inden de når at standse *os*. Det kan ske i Danmark.

Jesper Tang

# Dersu Uzala

Man er dog et skarn! Tage forbehold over for et russisk-japansk mesterværk!? »Årtiers smukkeste film«, proklamerer Svend Kragh-Jacobsen i Berlingeren, mens Herbert Steinthal i Politiken »føler sig magtesløs, ude af stand til at udtrykke sin glæde, sin betagelse over et kunstværk, der er så stort, så altfavnende og ufatteligt smukt, at man helt må forstumme af betagelse og lykke.« Den magtesløse forstummelse er dog ikke større, end at han kan fastslå, at »»Dersu Uzala« er blevet et filmepos, der i skønhed og menneskelig varme overgår alt, hvad man hidtil har set« – selv Flaherty og Ford.

Her står jeg af, og jeg har ellers ikke været karrig med superlativer, bl. a. om Kurosawa.

Vist er det da en god film, et betydeligt kunstværk. Skam få den, der tør benægte det! Og John Ford er død og kanoniseret – æret være hans minde! – mens Kurosawa lever. Han kan nok have behov for nogle trompetstød, især da det er en vesteuropæisk premiere. Men alligevel.

Det forekommer mig, at Kurosawas berømte humanisme denne gang har nogle falske toner, noget let demonstrativt. Groft sagt, som om han har villet lave *the humanist picture to end all humanist pictures.* En påstand, jeg finder et vist belæg for i hans udtalelse om »Rødskæg«, hvor han ifølge Donald Richie »wanted to push the confines of moviemaking to their limits«, »something so magnificent that people would just have to see it«. Unægtelig prisværdigt med denne ambitiøse stræben mod det absolutte, men måske også lidt mistænkeligt. Det absolutte ligger uden for og over mennesket. Stoffet sublimeres let op i det æteriske.

Kurosawa skaber et monument over det store i det små i denne historie om en sibirisk jæger, der lever i fuldendt samklang med naturen. En storslået hyldest til det rendyrkede menneske, uspoleret af civilisationen, mennesket som modsætning til systemer og ideologier. Men det bliver også til en ideologi, nemlig humanisme iblandet panteisme. Og det er just det mistænkelige ved det. Ellers ikke et ondt ord om humanismen i sig selv eller Kurosawas ofte erklærede begejstring for Dostojevskij og Gorkij med al deres formidable medfølelse og indlevelse. Filmen er bygget på en helt tredje og ukendt russisk forfatter, og det er måske forklaringen på, at handlingen hist og her føles tynd, i hvert fald sammenlignet med de højstemte dramaer og tætpakkede epos'er, Kurosawa hidtil har præsteret.

Dersu Uzala er den gamle sibiriske jæger, som fortælleren, kaptajn Arseniev, møder under en landmåler-ekspedition i begyndelsen af århundredet. Dersu er en typisk Kurosawa-figur, en hjertensgod særling, som snakker til bålet som til et levende væsen og i det hele taget opfatter hele naturen antropomorfistisk. (Så vidt jeg kunne skønne, er han også nær ved at tale et gebrokkent russisk, som oversætteren gerne kunne have prøvet at gengive, »mig« i stedet for »jeg« f. eks.). Han er som skabt til at være fører for ekspeditionen og et varmt venskab opstår mellem ham og kaptajnen. Det holder til endnu en ekspedition.

Højdepunktet er den aften, hvor parret er faret vild på en isdækket slette. Solen går ned, en storm blæser op. Kun Dersus kunnen og udholdenhed redder dem. Her har vi meget af den gamle Kurosawa fra »Den skjulte fæstning«. Ligeså i en anden redningsscene, hvor en tømmerflåde kommer i drift med Dersu på. Men andre steder går tendensen mod det tableau-agtige. Mest monumentalt i en komposition med månen oppe til venstre, et stort landmåler-instrument og parret forneden i midten og den nedgående sol lavt til højre. Natur, teknik, menneske. Og så Dersus ord om solen: »Den er det største væsen. Alt forsvinder, men den bliver«.

»Beauty walks a razor's edge«, siger Kurosawa. Her lykkes det, men livsvisdommen klinger tam, når det efter isnatten hedder: »Mennesket er lille over for den vældige natur«. Balancegangen

Den gamle jæger, Dersu Uzala, og den unge kaptajn, hovedpersonerne i Kurosawas nye film.

svigter også i et patetisk tableau med det menige komparseri lejret om et bål til venstre, mens de så klokkerent som i en koncertsal synger »Min ørn med de blå vinger« som hyldest til kaptajnen og Dersu i positur bag et træ til højre. Det er strid spejderromantik.

Kurosawa er svinget fra dynamisk action i eksplosive billeder til det statiske i roligt-dvælende, efterårsskønne kompositioner eller kolde vinterpanoramaer, kun oplivet af lidt stædig menneskelig aktivitet. Alderdommens afklaring og harmoni med stærke islæt af bitter resignation (ligesom i den foregående, »Byen uden årstider«). Man kunne kalde det Kurosawas mest reaktionære film – reaktionær i den gode betydning af ordet, de fleste benægter eksistensen af. Historien om en mand, der mere og mere desperat prøver at opretholde naturens balance, solidariteten mellem mennesker, ja en universel harmoni. Her kommer også Kurosawas oplæringsmotiv ind, for jægeren vil gerne give sin viden videre. Han vil bevare, ikke ændre, ikke nedbryde, og Kurosawa er på hans side.

Men harmonien er ved at gå itu, selv i den fjernøstlige del af det forstenede zar-rige. Man bevæger sig fra naturens enkle lov til civilisationens uoverskuelige maskineri. Den sidste uskyldige individualist møder arbejdsdelingen og dermed også fremmedgørelsen. Soldaterne må finde på kunstige former for beskæftigelse: de spærrer i sjov døren til en hytte, de leger blindebuk og holder skydekonkurrence – spild af krudt og især af den flaske, de bruger som mål. Endnu værre er det, at man inde i byen må give penge for selvfølgelige naturprodukter som vand og ved. Fremskridtet kræver en ublu pris. Den er for høj for Dersu Uzala. Han forlader sit otium i byen, som kaptajnen har taget ham med til. Mæt af dage, som de gamle sagde, søger han tilbage til naturen og døden.

Det slutter med kaptajnen ved Dersus pauvre begravelse. En typisk vemodig Kurosawa-slutning, noget godt og ædelt er forbi, noget mere jordbundent begynder. Som bønderne var de egentlige sejrherrer i »De 7 samuraier«, således vil de lidet forstående soldater overtage verden. Kun kaptajnen forstår, hvilke værdier der er gået tabt.

Den sidste samurai er død! Som den sidste cowboy døde i Fords »Manden, der skød Liberty Valance«, men det er en anden historie.

Frederik G. Jungersen

# Slip fangerne løs, det er forår!

For ca. fem år siden, i oktober 1971, var der lejlighed til, i en skandinavisk filmuge, at se Vilgot Sjömans film »Ni ljuger« fra 1968, og for øjeblikket kan man i biograferne se Tage Danielssons »Slip fangerne løs, det er forår«. En sammenligning mellem disse to film er både nærliggende og givtig, for såvidt som dens illustration af forskels- og lighedspunkter rører ved en meget principiel og omstridt problematik omkring forholdet form/indhold, eller stil/moral, ikke mindst i relation til filmen som socialt, politisk udtryksmiddel.

Emnet for de to film er nærmest identisk. Det drejer sig om resocialisering af kriminelle i dagens velfærdssamfund, et problem som de af samfundet etablerede institutioner *ikke* har fundet løsningen på. Det erkender begge film rent ud, og begge handler om private (skulle man sige *personlige*?) forsøg på individuel resocialisering, og om alle de følgende symptomatiske menneskelige problemer, der er forbundet med denne socio-psykologiske proces.

Mens de to film i det store hele er på linie, hvad angår idé og holdning til problemet, er de så forskellige »som nat og dag« hvad angår den udtryksmåde, de vælger at behandle problemet på. »Ni ljuger« er lagt an som en semidokumentarisk film (og er i overensstemmelse med konventionen for dokumentarisk ægthed optaget i sort/hvid), indledt af en sober, kritisk historisk redegørelse for det svenske straffemaskineri, fængselsvæsen og kriminalforsorg, efterfulgt af en dokumentarisk fremstillet case-history om en ungdomsforbryder og hans håbløse vandring ind og ud af straffeanstalter. Til gengæld er »Slip fangerne løs, det er forår« formet i den karakteristiske Hasse-å-Tageske eventyrstil, kendt fra »I ho'det på en gammel dreng«, »Æblekrigen« og »Ægget er skørt«. Ud fra en hverdagsagtig situation fabuleres der frit over det givne problem, det være sig alderdomsforsorg, miljø-ødelæggelse, eller fængselsvæsen og kriminalforsorg. Resultatet er et moderne folkeeventyr, eller – dens musikalitet taget i betragtning – en folkelig ballade. Det gennemgående stiltræk er altså poesien og ikke realismen (og filmen er selvfølgelig i farver). Spørgsmålet, man næsten vanemæssigt stiller sig over for dette stilistiske modsætningsforhold, er: Hvilket af de to eksempler bør man i kunstens og engagementets og den engagerede kunsts navn foretrække? Skal man udnævne en af de to udtryksformer som den ideelle, når det gælder kommunikationen af et aktuelt socialt problem? Er den ene form mere *ansvarlig* end den anden, og/eller forflygtiger den ene form emnet mere end den anden? Er den ene form mere fremmende for eftertanken og engagementet? Ligger der her nogle meget enkle tommelfingerregler for forholdet mellem en films stil og dens »moral«; regler som kan – og bør – iagttages af en instruktør og kritiker, når han henholdsvis instruerer eller kritiserer film?

Man kan holde sig til den filmhistoriske konvention og hævde, at det er velbegrundet, måske endda »naturligt«, når semi-dokumentarismen hovedsagelig har været brugt på sociale emner og eventyrstilen til mere uforpligtende stof, såsom »Troldmanden fra Oz«, musicals, etc. Og dermed altså, at en poetisk-fabulerende stil ikke egner sig til at skabe et socialt engagement. *Men* man kan med lige så stor ret hævde, at den smukke semidokumentarisme i »Ni ljuger« med al sin redelige, realistiske fiksering på et konkret udsnit af virkeligheden må nøjes med at fremvise sin hovedpersons sørgelige skæbne som et relativt isoleret tilfælde for så, i indledende og afsluttende tekst at postulere dette tilfældes sociale almengyldighed; hvilket i og for sig gør filmen nem at afvise for modstandere af dens synspunkter. Og tilsvarende kan man hævde, at den poetiske eventyrform i »Slip fangerne løs ...« i sin stilisering af virkeligheden udvider perspektivet, almengør problematikken og vanskeliggør en afvisning, fordi den *spontant* engagerer tilskueren i sin fabel, bl. a. gennem humoren, det engagement der ligger i at *le med* på en historie. Hvem tør f. eks. komme ud fra »Slip fangerne løs ...« og hævde sig u-truffet af hovedpersonernes fantasifulde, men psykologisk gennemtrængende jagt på »den unødvendige politibetjent indeni os selv«? Eventyrets egenskab af troldspejl for almene, arketypiske menneskelige træk fungerer her upåklageligt med en spontan effekt af selvgenkendelse – og herigennem også noget forpligtende.

Det nyttige ved ovenstående sammenligning af de to filmeksempler er for mig at se det formål, at demonstrere det meningsløse i et afgørende valg mellem de to former, at påvise det futile i at fastslå nemme tommelfingerregler hvad angår forskellige stilarters mål af »moralsk ansvarlighed«. Ikke mindst fordi de to film er kvalitativt jævnbyrdige, d. v. s. hver for sig vellykkede på deres egne præmisser.

Som man altså kan forstå, nærer jeg ingen betænkeligheder ved denne »fængselsfarce for hele familien«, fordi den behandler et alvorligt emne på en humoristisk facon. Den eneste begrænsning, der ligger heri, er, at filmen og dens budskab sandsynligvis vil prelle af på mennesker uden humoristisk sans, på dem der tror, at en film (eller et kunstværk i det hele taget) nødvendigvis må være *højtidelig* for at blive taget *alvorligt!* Disse to størrelser behøver i virkeligheden ikke at have noget med hinanden at gøre. Jeg finder en oprigtig, alvorlig og meget sund grundtone i denne helt igennem anti-autoritære film, der ikke blot udleverer magthavere (og magtmisbrugere) til afvæbnende latter, men som konstruktivt konkluderer: »Der er ingen mening i at gå og være gal, man må gøre noget ved det«. Og den »løsning«, som filmen fabulerer sig frem til, postuleres ikke at være noget utopisk tryllemiddel. Titlen er ikke en trylleformular, der som i en

reklamefilm løser alle de givne problemer omkring resocialisering og afkriminalisering. Mottoet ændres – i et anfald af momentan desperation – til »Släpp fångarne loss, det är *svårt*« (et klassisk eksempel på den Hasse-å-Tage-ske leg med sproget). Ikke mindst her er det tydeligt, at filmens stilisering af virkeligheden *ikke* er en uansvarlig problemforenkling eller -minimalisering. »Frelste« patentløsninger gives ikke, kun stof til personlig og samfundskritisk eftertanke, for nu ikke at bruge ordet »bevidstgørelse«. Jo, jeg finder, at »Slip fangerne løs ...« i mere end een forstand byder på en *sund* latter. Thi vel er bevidstgørelse ikke livets sande mening, men jeg har nu heller aldrig hørt, at det kunne skade nogen.

Peter Hirsch

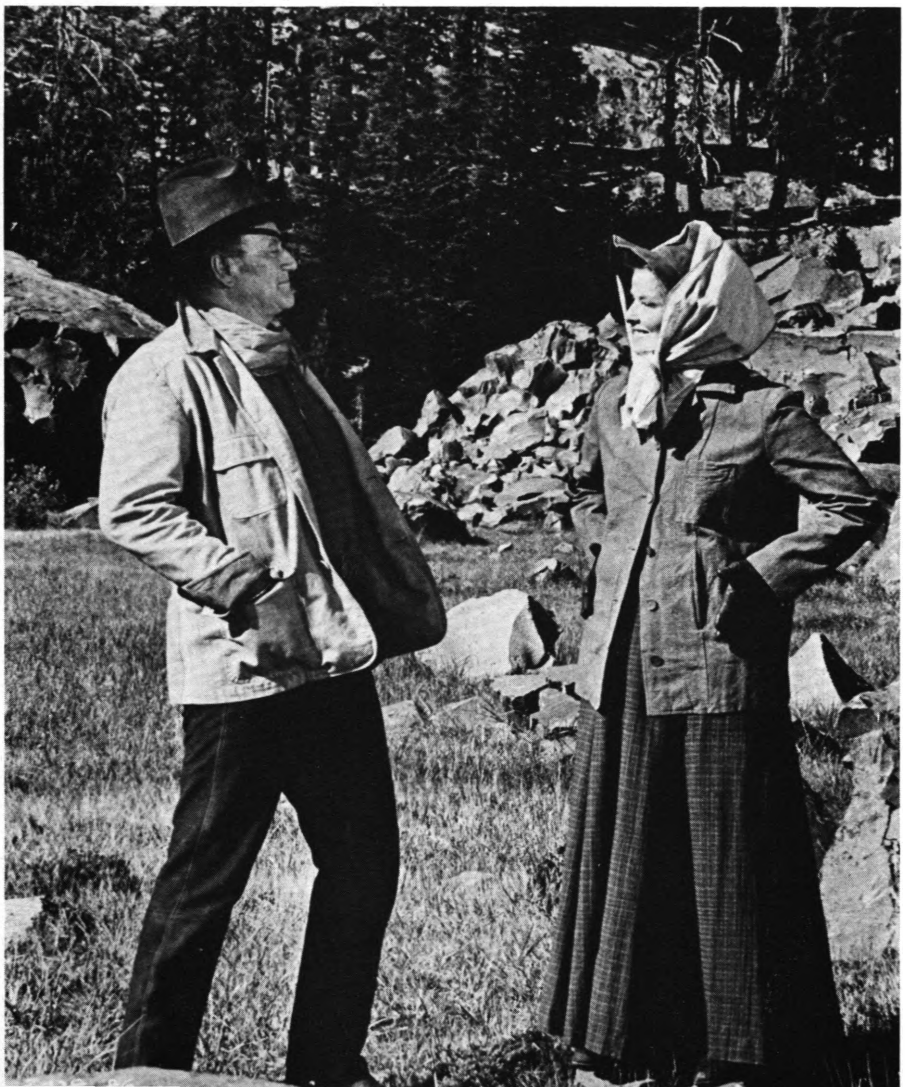
# Sheriffen og pebermøen

Den anstrengte, men aldrig rådvilde, TV-helt McCoy skulle i et afsnit skaffe sig vej ind på flådens territorium og brugte kækt John Waynes navn, der straks gav carte planche til admiralens kontorer. Det var et realistisk indslag blandt de mange gimmicks. Privat som på film, og forskellen bliver stadig mindre, er John Wayne en levende legende, en national institution med emotionel gennemslagskraft som et vejende Stars and Stripes. I renkultur er han et uforgængeligt, elsket og overvægtigt stykke americana, identisk med sine roller, hvorfor man da også kun sjældent kalder hans film andet end hans tilfældige rollenavn. Skønt mindre end ham selv, både rollerne og filmene, er de alle smådele af filmhistoriens mest fastslåede image, så fastslået at han selv i det ungdomsdyrkende USA har gjort alderen til sin forbundsfælle. Han forlod »El Dorado« på krykker, tog en klap for øjet i »True Grit«, blev »comfortable« i »Rio Lobo« og har siden været sin egen virkelighed og fiktion som »Chisum«, »Big Jake«, »Cahill«, »McQ«, »Brannigan« og nu som »Rooster Cogburn«. Han bærer omtrent hvad der er tilbage af genren på sine tunge skuldre, og han bærer den uantastet. Som John McIntire siger til ham: »The West's changed, but you ain't changed with it.«

Veltjent og langt forbi pensionsalderen er han endnu engang taget on location for at holde liv i det gamle eventyr og genskabe Rooster Cogburn-figuren fra »De frygtløse«. Han har allieret sig med en anden fra mausolæet, Katharine Hepburn, der næsten lige så uforgængeligt som Wayne har gennemlevet talefilmens historie, og sammen har de slået sig ned i det storslåede Oregon, der med sine majestætiske klippeformationer, Cascades Mountains, og overvældende skovvækster i Deshutes National Forest danner en passende og harmonisk baggrund for de to og skaber en beroligende fornemmelse af tidløshed. Producenten er den 78-årige Hal B. Wallis og fotografen den westernkyndige Harry Stradling, jr. – ja, man kan blive ved hele vejen ned gennem holdet. Det er oldtimer-entertaiment af garvede professionalister. Der er få overraskelser, for det er ikke lavet for et publikum, der ønsker overraskelser. Selv Kay Heps western-debut er blevet en ajourføring af Miss Sayer fra »African Queen«, inklusive sejladsen ned ad Rouge River. Med naiv respekt for genrens elementære form leveres, hvad vi forventer, og i nogen grad hvad vi ønsker: et veloplagt, tilgiveligt krukket spil mellem to veteraner på flatterende baggrund. De har gjort det bedre før, men de gør det af lyst. Det er, som materialet nu engang tillader det, en personality-duel af den gamle skole med en dialog, der ret åbenlyst handler mere om de to stjerners placering på Hollywood-firmamentet end om Rooster Cogburn og Miss Goodnight. Og den er ikke uden ironi. Han: "You sure got more backbone than feminity". og hendes afskudssalut: "I must say you do give credit to the male sex".

Vist er »Rooster Cogburn« kun en beskeden western, iscenesat af Stuart Millar som en krydsning mellem Burt Kennedy og Andrew V. MacLaglen. Et star-vehicle uden egentlige udfordringer. Men der er lidt af den gamle magi, og det er mest et spørgsmål om at ligge under for den.

Michael Blædel



John Wayne og Katharine Hepburn i »Sheriffen og pebermøen«.

# F for fup

En film af Orson Welles om »gode numre« måtte selvfølgelig blive, hvad »F for Fake« er blevet: et virkelig »godt nummer«. Ideen er enkel: hvad kan være mere drilagtigt end drillerier? Og ved hjælp af så mange drillerier, som kvikklip tempo vil give plads for, stilles pertinente spørgsmål som: hvad *er* et nummer, og hvornår er et nummer et nummer?

Welles blev som bekendt verdensberømt takket være et nummer, som endnu ofte kaldes »århundredets nummer«, men hans varige berømmelse skyldes – ja, hvad? Visse forklaringer, således André Bazins vidtløftigheder om hans anvendelse af dybdefocus, kan formodes at have gjort ham tankefuld. For hvad er dybdefocus andet end et optisk trick, et illusionsnummer?

»Optisk trick« – det lyder slemt. Uni-

versiteter og kunstakademier kender til finere betegnelser. Dog er det inden for kunsthistorien svært at komme udenom, at malere gennem tiderne gjorde »fremskridt« ved ustandselig at finde på nye »numre«.

En mand med talent kan lære sig at udføre sådanne numre, som eksperter, når de lokkes til det, må beskrive med mange dyre ord, som de efter års studier har lært sig at bruge. Er det da ikke numre, som fortjener respekt? Welles finder ikke, at der er grund til at foragte en nummermager som kunstsvindleren Elmyr de Hory, hvis talent er ubestrideligt. Elmyr kan sit nummer, der jo må siges at være et »krævende« nummer, til fuldkommenhed. Han kan male mere modiglianisk og picassosk end Modigliani og Picasso – hvad han har eksperternes ord for. Men det er ikke blot charmerende, men også afslørende, at han, som han fortæller i filmen, lejlighedsvis må tvinge sig til at ryste lidt på hånden, for at hans Picasso-billede ikke skal blive for fuldkomment – for mesterligt picassosk til at kunne være mesterens.

Elmyr er uimodståelig og hans nummer beundringsværdigt, men, kommenterer Welles, kunstner er han ikke. Hvad han mangler, er den »personlige vision«. Nok er kunstneren illusionist, men han må være noget andet tillige. Besat måske, som Picasso, da han genopdager kvindelegemet – i filmens festlige montagenummer. Nummer? Drilleriet er blevet subtilt, for på en passende henkastet måde antyder Welles, at et nummer kan være, hvad teologer ville kalde en metafor for sandheden. Det hænder, at man bedst kan nærme sig det ægte gennem fup. Sandheden når man frem til gennem en lignelse. Så man skal ikke sige, at Welles optræder som djævelens advokat, fordi han får én til at spekulere over, hvornår fup skal kaldes fup. Hvad mener vi egentlig, når vi taler om »arrangement« og »stilisering«?

Der er i filmen en person, som er endnu mere uimodståelig end Elmyr, for numrene i dette elegante divertissement for absolut kvikke hoveder præsenteres og kommenteres af den mageløse illusionist, som også har skrevet og instrueret det. Filmen vil ikke »øge hans berømmelse«, men den udgør et godt eksempel på, hvor godt et »godt nummer« kan være.

Albert Wiinblad

# Tre smarte smuglere på »Lucky Lady«

»Lucky Lady« er den type film, der virker som konstrueret af en edb-maskine, der er kodet ind til at udregne maksimal potentiel fortjeneste. Den har et rigtigt tju-bang-manuskript, *period setting* fra forbudstiden, der har været meget chic siden »Sidste stik«, en populær hovedrolle-skuespillerinde, der dukker op i sin første rolle siden gennembruddet, stafferet med strudsfjer og cigaretrør og filosofiske schlagere og *divine decadence,* ligesom sidst, et par gode og folkekære mandlige skuespillere, et hir-hir-frivolt forhold til seksuallivet, nogle blodige skydedueller og en pompøs pantomime for motorbåde i et afsluttende søslag.

Man skal være en meget ringe instruktør for at køre den menage ud i rabatten, og Stanley Donen er en habil instruktør, så hvad man end kan mene om filmen, så har den i alle tilfælde alle ingredienserne stuvet rigtigt sammen til et par timers underholdning.

Nogen velafbalanceret film er »Lucky Lady« imidlertid ikke. Dens manuskript er i første række utroligt omfangsrigt, og kan man end beundre Donen for hans evne til at fortælle en hel føljeton på to timer, må man også beklage, at det er gået så meget udover filmens personskildring. I det utroligt indviklede handlingsmønster ender de tre hovedrolleskuespillere – og de er jo ikke dårlige spillere – som rene skabeloner, og karakteristisk nok er det Burt Reynolds – den mindst *type-castede* af de tre – der får mest sul klistret på sin figur. Gene Hackman og Liza Minnelli kan i forvejen smykke sig med en Oscar, og da »Lucky Lady« er en rigtig Oscarfilm, har de straks øjnet genvejen til en ny statuette, så de giver den alt, hvad den kan tage. Det ender mest i udvendig buldren og bragen. Men det kan man nu dårligt bebrejde dem.

Noget helt andet er, at »Lucky Lady« alt for åbenlyst er tænkt som Liza Minnellis film. Hun har jo siden »Cabaret« kunnet vælge og vrage, og da hun unægtelig har noget af et – godt – image at forsvare, har »Lucky Lady« selvfølgelig lignet det helt rigtige. Der er da heller ikke blevet sparet på referencerne til »Cabaret«. Perioden, kostumerne, typen, jargonen – det hele ligger pænt i forlængelse af den tidligere film. Ja, selv et par sange er der blevet produceret – ovenikøbet af folkene fra »Cabaret« – så den side af sagen er også i orden. Liza Minnelli er da også rigtig nok i rollen, og selv om det hele mest ligner repetitioner, er man ikke i tvivl om, at hun faktisk har et stort potentiel som både skuespillerinde og superstjerne. Spørgsmålet er bare, om hendes potentiel ikke er så stort, at det ligesom kan bære hende igennem noget helt andet end Sally Bowles den Anden. Det kan det selvfølgelig, og forhåbentlig får vi hende at se i en helt anden sammenhæng næste gang.

»Lucky Lady« som *starring vehicle* for Liza har ført nogle pikanterier med sig bag kulisserne, ikke mindst fordi damen jo ikke sætter sit lys under nogen skæppe. Filmens oprindelige slutning handlede f. eks. om, at de to fyre skulle dø. Det fandt Donen forkert i betragtning af filmens tonefald, og så lod han dem overleve. Det gjorde Liza Minnelli meget

Gene Hackman og Liza Minnelli i »Lucky Lady«.

sur, og hun og Donen må tilsyneladende være røget godt i totterne på hinanden, for Donen har sidenhen fået sagt mange nedsættende ting om Liza, som han »aldrig vil arbejde sammen med mere«. Man spekulerer på, hvordan relationerne er dybest nede. Donen er trods alt den ene af filmhistoriens to største musicalinstruktører, og Liza er datter af den anden (som hun i øvrigt er ved at lave en film sammen med nu).

Ingen skal være i tvivl om, at »Lucky Lady« er en film, der gerne vil tækkes et stort og broget publikum, og det er der da heller ikke noget suspekt ved. Det lykkes også filmen fra starten at få lagt et venligt og humoristisk tonefald. Det hele bliver imidlertid noget forvirrende, da der lige pludselig begynder at sprøjte med blod trekvart inde i filmen. På mig virkede den dramatiske side af sagen meget konstrueret og helt ude af trit med resten af filmen. En publikumsvenlig film kan altså også byde sig til i for mange forskellige retninger. Det samme gælder Geoffrey Unsworth's superlækre billeder, der er behagesyge over al måde. Ingen skal bilde mig ind, at Unsworth eller Donen har syntes, det var særlig smukt at lave David Hamilton-billeder en hel film igennem, men det er sikkert et godt middel, når man skal tage fusen på publikum. Der skal nok være dem, der tror, det er særlig svært at køre på fuldt hul hele tiden. Efter et kvarters tid havde jeg samme fornemmelse som drengen, der fik lov til at få

sit største ønske opfyldte: at æde sig igennem et helt konditori.

»Lucky Lady« har ikke så få ligheder med en vandbakkelse. Den smager ganske godt, mens den står på, men man bliver hurtigt klar over, at der ikke er meget gods i den, og den mætter overhovedet ikke.

Set i sammenhæng med Stanley Donens karriere er »Lucky Lady« bestemt et stort fremskridt fra de film, han har lavet de sidste mange år. Men der danses for lidt i den. Siden han ikke viger tilbage for kommercielle fiduser – og hvorfor skulle han også det – var det måske en idé for ham at lave en karatefilm næste gang.

Ib Lindberg

# Den dobbelte mand

Man kan sagtens rose »Den dobbelte mand« til skyerne, hvis man blot husker at få modifikationen med: i dansk sammenhæng. Men i en vis forstand er det unfair at bedømme en film med så mange kvaliteter i forhold til dansk films normale standard.

Når man bedømmer filmen efter de kriterier, som den fortjener at blive bedømt efter, kommer man vanskeligt udenom, at den som helhed ikke måler sig med snart sagt en hvilken som helst af sine dele. Den falder lovlig mærkbart i så og så mange dele, og kvaliteterne er kun holdbare inden for de enkelte »episoder«, hvis man så at sige tager dem hver for sig.

Men idemæssigt synes filmen netop at forudsætte, at man er i stand til at acceptere helheden – det psykologiske forløb. Dens »tese« knytter sig til den udvikling, som hovedpersonen Christian gennemgår i løbet af filmen.

Christian er et »pænt« menneske, d. v. s. han bestræber sig for at opfylde de krav, som det borgerlige samfund sætter, for at man kan blive betragtet som et pænt menneske. Hans broder Mikael er meget langt fra i denne forstand at være et pænt menneske, men han er i stand til at få megen – for Christian irriterende megen – fornøjelse af tilværelsen. Desuden er Mikael, som er ansat i det firma, i hvilket Christian har tænkt sig at gøre karriere, noget af en belastning for sin broder. Så er det, at Mikael kommer ud for en ulykke, da han under en fest med sin broder er gået ud for at hente øl. Hvad gør et pænt menneske? Christian undlader at tilkalde hjælp – Mikael dør.

Her begynder Christians nedtur. Først skal han spekulere over, om broderens kone virkelig, som hun påstår, har set ham i nærheden af Mikael, da ulykken indtraf, om hvad hun kan have set, og om hun agter at foretage sig noget i den anledning. Det gør han så, meget og (for) længe. Derefter skal det »pæne« menneske begynde at interessere sig for de mindre pæne kredse, Mikael bevægede sig i – ja, det skal såmænd ende med, at han overtager broderens rolle, hvad der selvfølgelig ikke er så ligetil for et pænt menneske. Det bliver til total opløsning.

Alt dette sker ikke, fordi det måtte ske, eller blot, fordi det kunne ske, men fordi Franz Ernst lader det ske – ud fra »tesen«, som vil stille »samfundsmoral« over for »personlig moral«. Og når der ikke er nogen overbevisende begrundelse for faserne i denne nedtur, kan man nok synes, at skildringen af opløsningsprocessen er »seriøs« på en temmelig anmassende måde. Man kan komme til at tænke på det, der vist kaldes »skolelærerlinjen i dansk litteratur«.

Anmassende, altså i længden. I små portioner er den »seriøse« måde betydelig mindre generende, hvad der er så meget mere påfaldende her, som portionerne, episoderne, er både velskrevne og velfortalte. Specielt brillerer Ernst som personinstruktør: præcis karakterisering i praktisk talt hver eneste situation og en rent ud imponerende sikkerhed med hensyn til tonefald og stemning. Når en film i sine enkeltdele har så fornemme kvaliteter, har den ligefrem krav på at blive bedømt efter de kriterier, der fører til konklusionen: filmen er ikke så god, som en film med sådanne kvaliteter burde være.

Albert Wiinblad

# Hjerter er trumf

Det kan jo godt gibbe lidt i én når den øjenvenlige billedside og den ørenvenlige lydside til en afveksling ikke får et hak i tuden af underteksterne. Det er dansk film, det her – så kan *Panavision* vel ikke være for lidt. Der var engang – i 1961 – da vennerne blev lidt imponerede over at »Sorte Shara« var »Den første danske film i *Kinoskop*«, dens øvrige kvaliteter ufortalt, men senere meddelte jungletrommen, at det i virkeligheden var fup: der var bare skåret lidt af toppen og bunden af billedet, så det kunne se dyrt ud. Nu om stunder er der nok ikke rigtig nogen, der gider hidse sig op. Dansk film følger med tiden, og det må man jo gøre hvis man vil være med hvor det foregår. »Det er ikke sjælen der er blevet skiftet ud«, siger psykiateren til Verner, der har mistet hjertet og fundet sig et nyt.

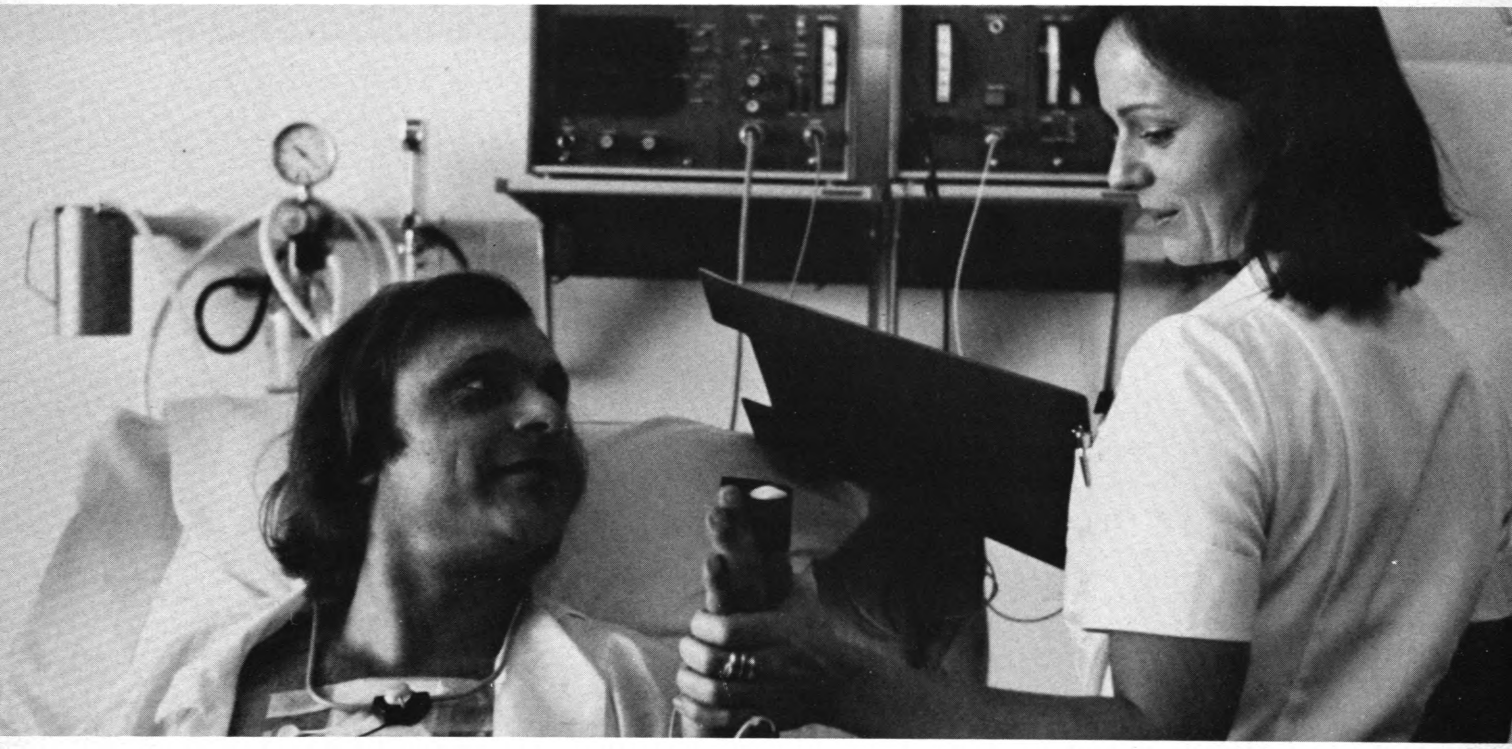
Selv om det så lidt blodigt ud, da Verner og hans donor blev åbnet, så virker de klare, antiseptiske billeder af det klare, antiseptiske hospital alligevel som om bilens strømfordeler denne gang blev skiftet ud af den moderne teknologis eksperter. Fremskridt, godt eller dårligt? Ifølge kirurgen ville Verner ellers have taget billetten, altså godt. Men Verner har ikke følt sig som den samme efter han har været død, som han siger. Altså dårligt? Har Verner foretaget sit eksistentialistiske valg, eller har han bare, som den vatpik han er, gjort hvad der blev sagt?

»At afgøre, om livet er værd at leve eller ej, er filosofiens grundspørgsmål«, afgør Camus. Det er måske indlysende for hjertet men må uddybes for også at blive åbenbart for forstanden. For filmen er hjertet ganske vist trumf, men det antydes at vi alligevel skal tænke lidt over sagen. Mennesket overfor Teknologien – hvor mange ædle dele kan egentlig erstattes i Legemet før det indvirker på Sjælen? »Er De sikker på De ved hvor sjælen sidder?«, spørger Verner psykiateren.

Hvorfor følelserne netop har fundet deres symbol i hjertet og ikke i f. eks. nyrerne skal jeg ikke kunne sige, men det er denne forbindelse, som har gjort ham med hjertetransplantationen og ikke ham med nyre-ditto til hovedperson. For at holde på tematikkens modstilling af følelse og intellekt, kunne man spørge, hvorfor filmen ikke har forsøgt sig med en hjernetransplantation. *For* meget science-fiction, måske. Filmen forsøger sig i stedet med Anders Bodelsen-opskriften, en evnesvag grundide, som spiller på et aktuelt emne fra avisoverskrifterne, kombineret med en indfølt beskrivelse af omegnskommunedanskerens lige så aktuelle »fremmedgjorthed«. Og det gør den faktisk ikke så dårligt som man kunne have frygtet.

Filmen har et sympatisk blik for det konkrete identitetsproblem, som den mere og mere udstrakte og anonymiserende styring af borgerne medfører. Verner fremstilles netop som en stillestående og anonym person, en mand der er gået i stå i sin udvikling på et så tidligt tidspunkt, at han nærmest bliver et barnligt offer for sin kones kærlige og sin mors forvirrede puslen om ham. Han har opgivet studier, har intet job, og holder sig indendøre, hvor han hygger om sine akvariefisk, en interesse der giver mulighed for et par ord med de af kvarterets børn, der deler den. Er han ikke eneboer, hvilket indebærer et valg, så er han isoleret, hvilket indebærer en dårlig social situation. Det dårlige hjerte medfører en ekstra kontakt, hospitalet – ekspertvældet.

Det giver den vakse anmelder chancen for at trække en forhåbentlig klargørende parallel ud af skægget, Frankenheimers »Seconds« (Manden der skiftede ansigt), som TV viste for nylig: manden, der har oplevet sine idealers realisering som gungrende tomhed, indfanges af deres supplement, den foryngelseskirurgiske industri, men han kan ikke gøre »valget« om og begynde på en frisk. Han fik en anden mands identitet – men kunne han leve en anden mands liv? »Hjerter er trumf« har i slaglinien udskiftet identitet med hjerte, men det betyder det samme. Verner får muligheden for at starte på en frisk – som sig selv – men bordet fanger når »systemets« formynderi sætter ind. Da han hentes, er båren klar, men han kan endnu stå på egne ben. Da han køres ind i operationsstuen ses i samme billede Nina grædende på vej ud. Skæbner mødes og Teknologien bliver til Skæbnen



En scene fra Lars Brydesens debutfilm »Hjerter er trumf«.

itself. En anden må jo dø for at Verner kan få sit/hans hjerte. Denne anden, Mads, er Verners diametrale modsætning. Dynamisk, succesrig forretningsmand med hustru, hus og hund der matcher. Og blodets bånd, eller hvad det nu er, er stærke. Verner flygter for at opleve sit hjertes foregående liv, vovsen snuser genkendende og også lidt kærlighed gryner i luksusomgivelserne.

Hvorfor skal »den lille mand« i dansk film altid finde spændingen på udebane, enten i de »lavere lag«s dunkle kriminalitet (nyeste eksempel »Den dobbelte mand« hvor forbindelsen også knyttes via blodets bånd) eller i overklassens glitrende dekadence? Og hvorfor lykkes flugten fra miljøet aldrig? Pessimismen får en ordentlig gang kul, da Nina dør ved en færdselsulykke (ligesom Mads) efter Verner endelig har åbnet sit hjerte. Det var måske hendes skyld at Mads døde (han opdagede hendes utroskab og så sig ikke for), og det er Verners skyld at hun dør. Ledigt hjerte.

Manuskriptet er jo slemt, og den henholdende billedføring gør sit for at dække over det. Men det synes jeg faktisk lykkes så godt, at interessen holdes fangen. Ikke for hjertehistorien, men for de mange små, præcist tegnede konfliktsituationer, hvor identitets- og kontaktproblemet konkretiseres. Her ses (det skal nemlig ses) en sympatisk holdning, som Lars Brydesen har til fælles med Edward Fleming. Hvis mindstekriteriet er det ikke direkte usympatiske, må der hæges om viljen til det bedre i den danske filmindustris kødhakkemaskine.

Kaare Schmidt

# Skyggeblomster

Paul Zindels skuespil »The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds« er koncentreret omkring tre kvindeportrætter.

Enken Beatrice Hunsdorfer lever af at have døende oldinge i pleje. Hendes ene datter Ruth fremtvinger epileptiske anfald, når moderen går hende på nerverne, og når hun er bange for at komme til at ligne hende. Den anden datter Matilda kæmper sejt for sin selvstændighed.

Familien lever i et møjbeskidt sydstatsmiljø, en storby-forstad med ramponerede villaer langs en udfaldsvej. Alting flyder i hjemmet. Måneders køkkenaffald breder sig ind i stuerne. Beatrice fabler om at rydde op, men synker tilbage i stolen med en cigaret og en drink og læser annoncer og drømmer om at skaffe penge til at åbne en restaurant.

Paul Zindel, oprindelig biologilærer, har med sit stykke vundet en række priser. Paul Newman nåede lige at købe filmrettighederne, inden stykket fik Pulitzer-prisen. Det er formodentlig hovedrollens muligheder for Newmans kone, skuespillerinden Joanne Woodward, der har fristet. Kombinationen er også oplagt. Joanne Woodward får virkelig Beatrice, dette rastløse affaldsprodukt, skildret fra mange sider: Hendes ladhed, hendes impulsivitet, hendes forfængelighed, hendes moderkærlighed, der udfolder sig i kritiske situationer overfor den svage datter Ruth, men som nærmest er blevet jalousi overfor den stærkere Matilda.

Som værn mod det enerverende hjem har Matilda sin biologilærer, mr. Goodman, der holder foredrag for sine elever om den moderne videnskabs verdensbillede i fortrøstningsfulde vendinger. Matilda er hans lydige discipel, der udfører et forsøg med morgenfruer af gamma-bestrålede blomsterfrø og vinder en skolekonkurrence med et foredrag om de gunstige udsigter for mutationerne. Hun er i skarp konkurrence med en klassekammerat, der har udviklet en metode til skelettering af katte.

Nu kunne filmen have set disse tre kvinders beklagelsesværdige forfatning på baggrund af et samfundsmønster. Men det gør den ikke. Vi får kun ganske banale antydninger af, hvad der ligger bag Beatrices menneskelige forfald og hendes tiltagende alkoholisme: nemlig en outsider-position i skoleårene og et uheldigt ægteskab. Og når en mere nuanceret analyse er udeladt, skyldes det, at Paul Zindel er ude i et bestemt ærinde. Det er den gode lærer, mr. Goodmans naturevangelium, der skal kaste lys over familien Hunsdorfer, og dette evangelium går ud på, at verdensordenen er et dybsindigt mirakel, hvis udvikling vi nok kan gribe ind i med gama-stråler, men hvis udvikling vi ikke er i stand til at styre. Morgenfrue-mutationerne kan lige så vel blive tilbageskridt som fremskridt.

Matilda, som filmen er solidarisk med, ser forhåbningsfuldt på menneskehedens og sin egen fremtid, som hun knytter til de heldige mutationer, men filmen tager ikke klart stilling til, om hun er et offer for verdensfjern videnskabelighed med mr. Goodman som den lumske forfører, eller om vi virkelig skal hengive os til den skæbnetro, som naturevangeliet dybest set er. En antydning af en protest mod mr. Goodman fremgår in-

Joanne Woodward i gemalen Paul Newmans film »Skyggeblomster«.

direkte af scenen, hvor Matildas kammerat, en fregnet teenager med et afsindigt grin, gør rede for katte-skeletteringen. Man behøver ikke at være dyreværns-fanatiker for at få mentale forfrysninger. Men scenen står som et isoleret nummer, og dens demonstration af den videnskabelige indstillings fremmedgørende virkning breder sig ikke, tværtimod fornægtes den af Matildas fremtræden.

Måske skyldes denne uklarhed, at filmen er for meget af et familieforetagende. Ikke nok med at instruktør og hovedrolleindehaver er ægtefolk. Matilda spilles også af parrets datter Nell Potts. Det private engagement i at få kone og datter til at »gøre sig«, kan have fået Paul Newman til at overse, at filmen derved mister sit mulige sigte.

Tilbage bliver en meget rørende og velfortalt historie, appellerende til et dannet og medfølende publikum, som kan værdsætte gode skuespiller-præstationer, som kan bevæges over Matildas urokkelige tro på fremtiden, og som kan ryste alle problemerne af sig med en henvisning til, at skøre og ulykkelige mennesker som Beatrice Hunsdorfer har eksisteret til alle tider, og det er der ikke noget at gøre ved.

Stig Krabbe Barfoed

## Den romantiske englænderinde

I et interview i Sight and Sound (summer 75) erklærer Losey, at hvis han er romantiker, vil han opfatte det som en svaghed. Han fortsætter tanken og hævder, at den roman af Tom Wiseman, som hans »The Romantic Englishwoman« bygger på, ligesom også filmen selv, er ironisk, når den kalder sin titelfigur romantisk, for »if ever there was an unromantic woman, it's this one«. Og hermed har Losey nok selv slået ned på den omstændighed, der har gjort denne film til noget af en skuffelse. Instruktøren og historien har simpelthen passet dårligt sammen, for man må på det bestemteste fastholde, at historien om en kvinde, der forlader en måske kedsommelig, men dog materielt overordentlig tilfredsstillende tilværelse for at flygte ud i det blå med sin kriminelle elsker – den historie er den rene romantik. Det kunne også være en historie om folk, der tror, de er romantiske og ikke er det, eller som tror, de ikke er det, men i virkeligheden er det eller alle mulige andre kombinationer af hjerne og hjerte – men noget følelse må der ind i historien, hvis den skal hænge sammen på en eller anden måde. Det gør den ikke.

Trekanthistorier er ellers ikke ukendte i Loseys karriere: »The Sleeping Tiger«,

»The Gypsy and the Gentleman«, »The Servant« og »Accident« f. eks. I hvert fald i sine film fra 60'erne og op har han da også gang på gang fået tilvejebragt overordentligt intense, følelsesmæssigt komplicerede, mangetydige sekvenser. Hvorfor så ikke i »The Romantic Englishwoman« som helhed, for der er ubestrideligt glimrende afsnit i filmen – karakteristisk nok de psykologisk mest intrikate. Måske fordi der simpelthen er for meget regulær handling i filmen, og det handling af en type, der slet ikke harmonerer med Loseys talenter. For det, filmen mest af alt minder om, er et gammeldags Hollywoodsk melodrama om en kvinde, der for første gang oplever den store kærlighed, og som ofrer alt for den. Filmen gør det ved sin historie, sit overklassemiljø, sine mondæne locations (Baden-Baden og Rivieraen) og sin synsvinkel, der stort set er identisk med sin kvindelige hovedpersons. Men Losey er alt for analytisk et temperament, til at han rigtig har lyst til at kaste sig ud i de store, melodramatiske ture, som historien råber på, og med valget af Glenda Jackson til titelrollen saboteres ethvert tilløb i den retning. For mens trekantens to andre sider Michael Caine og Helmut Berger uden videre kunne indgå i et romantisk drama, har Glenda Jackson som skuespillerinde en så formidabel klarhjernet autoritet, at det er helt umuligt at opleve hende som det usikre offer for sine følelser.

Man bør selvfølgelig ikke angribe en film for ikke at rumme egenskaber, den ikke søger at rumme. Man må tage den, som den er, og prøve at udlede meningen af det – men heller ikke det giver nogen acceptabel sammenhæng, for på en eller anden måde kommer de mislykkede melodramatiske indslag til at dominere filmens vellykkede partier, som falder i midterdelen, og som i en stil der får en til at mindes Loseys samarbejde med Pinter i »Accident« og »The Go-Between« skildrer uforløste spændinger mellem historiens tre hovedpersoner. Som den fremtræder nu, er »The Romantic Englishwoman« hverken tilfredsstillende som psykologisk kammerspil eller storladent erotisk drama – dertil savner den henholdsvis præcision og lidenskab.

Når jeg altså er lidt forbeholden over for filmen, må jeg tilføje, at det er i relation til Loseys tidligere, bedste film, for naturligvis er den på mange måder glimrende. Losey har vidunderlig kontrol over sine virkemidler og hans samarbejde med skuespillerne har også her resulteret i fortræffelige præstationer inden for de givne rammer. Hans faste art director gennem årene, Richard MacDonald, har igen leveret den upåklagelige visuelle udtryksform, perfekt realiseret i Gerry Fishers blankpolerede fotografering. Det er helt i orden alt sammen, men en underligt uengageret mondæn stemning hviler over det hele og forhindrer at det bliver rigtigt spændende.

Jørgen Oldenburg

# Oprøret i Niklashausen, Frihedens knytnæve & Mutter Küsters' Himmelfart

»Oprøret i Niklashausen«, optaget lige før »Den amerikanske soldat« i 1970, er den tidligste Fassbinder-film, der endnu er blevet offentligt vist herhjemme. Den er ikke god. Christian Braad Thomsen, som har importeret filmen, oplyser i fællesprogrammet for de tre film, at Fassbinder »forsøger at komme til at se den mindst en gang om året«. Det må være et plagsomt forsæt. Filmen er et dræbende kedsommeligt Godard-plagiat, og tilmed et plagiat af Godard, når han er værst, d.v.s. som i »Le gai savoir«, »One plus one« og »Vent d'est«. Udgangspunktet er en beretning om en fårehyrde, som i 1476, på jomfru Marias personlige opfordring, gjorde oprør mod myndighederne, som til gengæld brændte ham på bålet. I filmen ser vi en gruppe skuespillere, deriblandt Fassbinder selv, Hanna Schygulla, Kurt Raab og en tyk herre udklædt som Antonio das Mortes (som vi lige stod og savnede), nogle af dem iført historiske kostumer, fremstille dramaet i moderne lokaliteter. Naive betragtninger over revolutionen citeres og doceres i forening med æstetiserende billedkrukkeri i uskarp 16 mm-teknik.

Den kedsommelige formalisme og doktrinære facon, som jo også prægede »Liebe ist kälter als der Tod« og »Den amerikanske soldat«, er én side af Fassbinder. Denne stil har fået et ganske underholdende modstykke i den kulørte trivial-stil, som begyndte med TV-serien »Acht Stunden sind kein Tag« og som siden er blevet mere og mere overhåndtagende i Fassbinders produktion, med »Effi Briest« som det kærkomne åndehul. Som forklaring plejer man at henvise til Fassbinders forkærlighed for Douglas Sirk, om hvem han har offentliggjort en prætentiøs artikel – »Imitation of Life, Rainer Werner Fassbinder über die Filme von Douglas Sirk«, Fernsehen & Film, februar 1971 – som var en hyldest til Sirk og de seks af hans farvestrålende dameblads-melodramer, Fassbinder havde set.

»Frihedens knytnæve« og »Mutter Küsters' himmelfart«, begge fra 1975, er sådanne folke-melodramer, som med den brede pensel og i den kulørte stil tager problemerne under bombastisk behandling.

I »Frihedens knytnæve« spiller Fassbinder selv hovedrollen som trækkerdrengen Franz Biberkopf (opkaldt efter hovedpersonen i Döblins roman »Berlin Alexanderplatz«, som filmen dog ikke har nævneværdige lighedspunkter med). Han vinder den store gevinst i lotteriet, og kan pludselig få indpas i de bedre homoseksuelle kredse. Eugen, repræsentant for disse kredse, sætter sig for at udnytte og flå den stakkels Franz, og det lykkes perfekt. Filmen illustrerer hvorledes det arrogante borgerskab plukker den trohjertige proletar til skindet. Til sidst, da Franz har begået selvmord og ligger livløs på undergrundsstationen, bliver liget sågar rullet af et par drenge. Fassbinder markerer sit udbytnings-tema med så bastant melodramatik, at Douglas Sirk tager sig ud som *understatement* i sammenligning. Det udarter jævnligt til pinlig folkekomedie, som når det i hele tre scener skal demonstreres, at over- og underklassen ikke har lige god bordskik: Franz forstår ikke menu-kortets franske navne, han ved ikke hvordan man bruger en sukkertang, og når han spiser middag med Eugens dannede familie, smuldrer han gudhjælpemig brødet ned i hummersuppen! Dér er underholdning for alle pengene, som det plejer at hedder i biografannoncerne.

»Mutter Küsters' himmelfart« – originaltitlen, »Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel«, anspiller på Piel Jutzis Neue Sachlichkeit-klassiker »Mutter Krausens Fahrt ins Glück« fra 1929 – er en tragisk folkekomedie om Vesttysklands venstrefløje. Det er historien om den ejegode fru Küsters (naturligvis spillet af Birgitte Mira, der var lige så prægtig i »Angst æder sjæle op«), som, efter hendes ellers så skikkelige mands protest-mord på en arbejdsgiver og selvmord, bliver udnyttet først (og sidst) af sensationspressen, dernæst både af kommunister og venstre-ekstremister. Historien er ikke uden ligheder med Heinrich Bölls »Katharina Blums tabte ære« (som Volker Schlöndorff har filmatiseret), men hvor Böll er ironisk i sin satire, er Fassbinder – som folkekomedien foreskriver det – banal. Fassbinders skildring af kommunist-ægteparret Thälmann (!), anskueliggør salon-kommunisme så det vil blive fattet i hele salen. Disse erklærede revolutionære lever nemlig et luksuøst overklasse-liv i herskabelig villa med sølvkaffestel og Marie-Antoinettes hofmaler, Vigée-Lebruns selvportræt på væggen, og de klæder om til det rette læderjakke-antræk inden de går til partimøde! Men det er ikke stort bedre fat med resten af venstre-fløjen. Fassbinder viser fru Küsters på besøg hos sin svage søn med den rædsomme kone i deres lille grotesk småborgerlige familie-uhygge, og klipper derfra til en indstilling, der viser fru Küsters i en næsten identisk trappeopgang; men denne gang er det – og heri ligger naturligvis pointen – en samfundsomstyrtende venstre-ekstremist, hun skal besøge. Og da hun kommer indenfor, viser det sig – ikke uventet – at ekstremisten har en nøgen pige siddende og vente på madrassen i baggrunden.

Det skal ikke nægtes, at de to nye Fassbinder-film fortsat vidner om hans betydelige talent for at fortælle historier på film; hans nye stil er ligefrem og om-

svøbsfri. Men når man så hvad han kunne opnå i »Petra von Kant«, må man undre sig over, at han så kritikløst har givet sig hen til den trivialgenre, der kombinerer folkekomedie med melodrama. Arven fra Douglas Sirk bliver mere og mere påtrængende. Han bliver dygtigere og dygtigere til at fortælle mindre og mindre. På den måde havner han snart i Hollywood.

Peter Schepelern

# Den nye tyske film

Tysk film havde sin store periode i 20'erne med ekspressionismen og Lang, Murnau og Pabst. Siden da har det knebet med lignende storhedstider. Efter krigen var Staudte og Käutner nogenlunde ene om at repræsentere tysk filmkunst, resten var operette-kitsch og seksualvejledning. Men i 1966 talte man endelig om en længe ventet tysk bølge, »Bubis Kino«. En række nye talenter brød igennem, først og fremmest Volker Schlöndorff med den formelt prægnante Musil-filmatisering »De unge tyranner«, Alexander Kluge med det godard'ske kvindeportræt »Abschied von gestern« og Jean-Marie Straub med den kantede Böll-filmatisering »Nicht versöhnt«. Men som så mange andre bølger løb også denne hastigt ud i sandet. Nu, ti år efter, tales der imidlertid atter om en tysk filmbølge. Det drejer sig ikke bare om Rainer Werner Fassbinders private flodbølge af produktivitet, men, som Filmmuseets nylige serie med »Moderne tyske film« viste, om en lang række instruktørtalenter, så mange at det amerikanske ugemagasin »Newsweek« i februar kunne bringe en artikel om, hvad det betegnede som »The German Film Renaissance«. 1966-bølgens betydeligste navne har fået come back, Kluge med kvindesagsfilmen »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin« og Volker Schlöndorff med Böll-filmatiseringen »Die verlorene Ehre der Katharina Blum«. Straub fortsætter ufortrødent med at lave knastørre film for sin lille, fanatiske menighed, senest »Moses und Aron«, en vellykket filmudgave af Schönbergs opera, og den helt ulidelige »Geschichtsunterricht« efter Brechts Cæsar-roman. George Moorse, som lavede nogle forvirrede eksperimentale spillefilm i 60'erne, viser med sine senere film, »Lenz«, om den sindssyge digter i bjergene, og især »Schattenreiter«, en besk historie om klasseforskelle i 20'ernes Tyskland, stor visuel begavelse. Betydeligst blandt de nye navne er Werner Herzog. »Livstegn«, »Også dværge er begyndt i det små« og »Gåden om Kaspar Hauser« er blevet vist herhjemme, »Aguirre – Der Zorn Gottes« fra 1972, om en fejlslagen 1500-tals ekspedition i Sydamerika, kan snart ventes hertil. Wim Wenders viste betydeligt talent i den formelt ejendommelige »Målmandens angst ved straffesparket«, en filmatisering af Handkes roman, og »Alice i byerne«, men hans nye film, »Falsche Bewegung«, hvortil Handke har skrevet manus frit efter Goethes »Wilhelm Meister«, betegner et tilbageskridt til det diffust intellektualistiske. Debutanten Reinhard Hauff kom med den vellavede, velgørende virkelighedsforankrede fængselsfilm »Die Verrohung des Franz Blum«. Ottokar Runze formulerede på lignende måde samfundskritik gennem en udforskning af samfundets forhold til lovovertræderen i periodefilmen »En tyvs erindringer« og i den semidokumentariske »In Namen des Volkes«. Fassbinder-skuespilleren Ulli Lommel har forsøgt sig med en gyselig beretning om en autentisk vampyr fra 20'erne, »Die Zärtlichkeit der Wölfe«. Peter Lilienthal, som har lavet TV-film siden 60'ernes begyndelse, har fået et gennembrud med den lovlig smagfulde periodefilm »Hauptlehrer Hofer« om en politisk engageret skolelærer i tiden omkring århundredeskiftet, og debutanten Peter Stein har med held overført sin berømmede teateropsætning af Gorkijskuespillet »Sommergäste« til film. Skuespilleren Maximillian Schnell har haft betydelig succes med »Fodgængeren«, der borede videre i nazitraumerne på en temmelig effektsøgende måde. Bernhard Sinkels højt priste komedie, »Lina Braake«, om to gamle i kamp mod den umenneskelige bankverden, er nok lidt for harmløs og bekvem i sin spillen på gammel-dame-charme og småsentimentalitet, men byder på umiskendeligt professionelt håndelag og et prægtigt gensyn med Fritz Rasp, der var så glimrende en skurk i nogle af 20'ernes store film. Nu genfinder man denne repræsentant for den egentlige – og vist foreløbig den eneste – storhedstid i tysk film på et alderdomshjem, hvorfra han som en anden doktor Mabuse lægger snedige planer. Valget af ham kan måske ses som en bestræbelse på at gribe tilbage til den tyske filmtradition, som Hitler-tiden afbrød. Om den nye tyske bølge vil nå lignende højder må tiden vise, under alle omstændigheder sker der mere i tysk film nu end der plejer.

P.S.

# Polsk filmuge

Den polske filmuge, som begyndte i marts i København og fortsatte til Odense og Århus, er den tredie inden for de sidste fem år. I foråret 1971 arrangerede Filmfonden en polsk filmuge, og i sommeren 1973 var der »Polsk filmfestival« i Lyngby Bio, så vi har altså fået en relativ jævnlig orientering om de senere års polske spillefilmproduktion, trods biografernes almindelige negligering.

Filmugen præsenterede seks spillefilm og et program med tegnefilm. Åbningsforestillingen, overværet af instruktør og kvindelig stjerne, var Jerzy Hoffmans lange, flotte og kedsommelige historiske epos »Syndfloden« (1974), efter en roman af nobelpristageren Henryk Sienkiewicz, midterdelen i en historisk triologi, der omfatter »Ogniem i mieczen«, »Potop« og »Pan Wolodyjowski«. Hoffmans filmatisering af den sidste del, »Oberst Wolodyjowski«, blev vist ved 1973-filmugen. Det er nok meget begrænset, hvad fornøjelse et dansk publikum har af disse bastante epos'er i Illustreret Klassiker-stil, hvor 10.000 statister i historiske dragter leger røvere og soldater med hinanden; men filmen er åbenbart repræsentativ for en del af polsk filmproduktion.

»Sommerfugle« (1973) af Janusz Nasfeter var en psykologisk børnefilm, nydeligt lavet, om en krukket, poetisk fabulerende pige, som besnærer jævnaldrende sommerferie-kammerater. Den kunne minde om Kjell Gredes »Hugo og Josefine«, lige så lækker i natur-fotograferingen og lige så sødladen i psykologien.

»En rapport om forbrydelser« (1974) var en spillefilmdebut af dokumentaristen Andrzej Trzos-Rastawiecki, som havde søgt at skabe en saglig »rapport« om to unge fyres kyniske og irrationelle mord. Den angav at være baseret på autentiske hændelser, hvad man da heller ikke følte trang til at tvivle om. Men dens pseudo-dokumentarisme og tilstræbte værdi-fri holdning til emnet gjorde beretningen temmelig uvedkommende og perspektivfattig.

»Illumination« (1973) af Krysztof Zanussi er en anderledes avanceret og »moderne« intellektuel film, som da også har vakt betydelig opsigt rundt omkring og er blevet taget som bevis på, at der godt kan skabet kontroversielle film inden for systemet i Polen. Den fortæller i en »sprængt«, kalejdoskopisk stil om 10 år af en ung videnskabsmands liv fra hans første studietid og damebekendtskaber til han, over diverse private og professionelle kriser, omsider er blevet færdig og etableret. »Dokumentariske« indslag, hvor videnskabsmænd udtaler sig om videnskabsmandens samfundsmæssige og politiske problemer, animationsafsnit og en afstandsskabende, demonstrativ underlægningsmusik leder tanken hen på Makavejevs tidlige film. Filmen skildrer ganske dygtigt en forvirret ung mands intellektuelle og emotionelle uro, men

den overbeviser måske ikke helt om, at hovedpersonens forvirring udspringer af en dyb moralsk problematik, og man kan også få en fornemmelse af, at den abrupte, bevidst usammenhængende fortællestil og de filosofiske dybsindigheder blot er camouflage for en temmelig overfladisk hverdagsskildring. Zanussis første film, »Krystallets struktur« (fra 1969), der behandler en lignende tematik, blev vist ved 1971-filmugen.

Walerian Borowzcyks »En historie om synd« (1975) er hans fjerde spillefilm, men hans første polske efter de tre franske »Goto, l'île d'amour«, »Blanche« og »Contes immoreaux« (og lavet umiddelbart før hans nyeste franske, »La bête«). Den er baseret på en roman fra 1908 af Stefan Zeromski. Handlingen er som i en føljeton-roman, en vovet fortælling fra århundredeskiftets lejebiblioteker om den unge, uskyldige Eva, som trods sin opofrende kærlighed til en ung logerende, går til grunde i en ond, korrumperet og forbryderisk verden, hvor bestialske, forrykte og brunstige mænd udnytter hende og trækker hende ned i skidtet. Borowzcyk har instrueret den lange, vidtløftige fortælling med sin vanlige elegante og påtrængende formalisme, som betjener sig af et helt system af bizarre stilistiske tricks og raffinerede distanceeffekter, som når han med ondskabsfuld ironi lader hele den beske fortælling akkompagnere af Mendelssohns yndefulde violinkoncert. Filmen er ikke så fascinerende og original som »Goto« og »Blanche«, repræsenterer en mere tilpasset og mondæn Borowzcyk, men det er heller ikke uden interesse.

Filmugens hovedværk var dog utvivlsomt Andrzej Wajdas seneste film, »Det forjættede land« (1974). De to tidligere filmuger har bragt fire andre af Wajdas senere film, »Alt til salg«, »Birkeskoven«, »Landskab efter slaget« og »Brylluppet«, som var symboloverlæssede, svulstige, overstyrede værker, som tydede på, at Wajda var gået i stå i en karikering af sine egne – og polsk films – gennembrudsværker, »De 63 dage« og »Aske og diamanter«. Med »Det forjættede land« har han imidlertid skabt et imponerende og cinematografisk virtuost værk, præget af fuldstændig artistisk beherskelse af mediet. Filmen er baseret på en roman af polsk litteraturs anden nobelpristager, Wladyslaw Reymont, hvis store roman »Chlopi« blev televiseret af Jan Rybkowski og sendt i dansk TV i 13 dele i 1973-74 under titlen »Bønder«. I »Det forjættede land« fortæller Wajda i et effektivt tempo og en dynamisk billedstil om Lodz' pludselige vækst som industriby i slutningen af århundredet. Vi følger tre ubehagelige unge stræberes beslutsomme karriere i forretningsverdenen, som fremmanes i et hektisk panorama af formidable scenerier – med dystre fabrikshaller, dæmonisk og dekadent forlystelsesliv i cafeer og på teatre, bankerotte landsteder og arbejderslum i 90'ernes Polen. Den ellers uudholdelige Daniel Olbrychski, som så skånselsløst hjemsøger film efter film, er ligefrem god i rollen som den totalt samvittighedsløse nouveau riche, der må korrumpere sig i alle henseender for at nå sine mål. Wajdas grandiose historiske panorama rummer en ætsende, næsten misantropisk tidsanalyse, fremført med en Zola'sk voldsomhed i skildringernes naturalisme. Filmen fremstiller den industrialiserede verden som et sandt menneskehedens helvede, i hvert fald når det gælder den industrialisering som udgår fra privatkapitalistisk initiativ. I den allersidste scene markerer et par flyvende brosten, nogle fjerne råb og glimtet af den røde fane, at der kan ændres ved disse forhold.

Peter Schepelern

# Cubansk filmuge

Før Castros revolution i 1959 synes der ikke at have eksisteret nogen egentlig filmtradition på Cuba, og selv om der siden revolutionen er produceret godt et halvt hundrede film af spillefilmlængde, så er cubansk film fortsat så godt som ikke-eksisterende på dansk afstand. TV har vist nogle enkelte – i julen 1969 den kedsommelige »Juan Quin Quins eventyr« (Las aventuras de Juan Quin Quin, 1967), og i 1971 både »Minder fra underudviklingen« (Memorias del subdesarollo, 1968) og »En bureaukrats død« (Muerte de un burocrata, 1966), begge instrueret af Cubas måske største filmbegavelse, Tomás Gutiérres Alea. I den nylige cubanske filmuge i København var Alea desværre ikke repræsenteret, og ingen af de nye instruktørnavne evnede med deres film at leve op til de forventninger, som de to Alea-film evt. har givet et dansk publikum.

Af ugens syv film var de tre rene dokumentarfilm: »April i Viet Nam – i Kattens år« (Abril de Viet Nam en el ano del gato, 1975), »Puerto Rico« (Puerto Rico, 1975) og »Leve republikken« (Viva la republica, 1972), mens andre tre var en lidt usikker balancegang mellem dokumentarisme og fiktion, nemlig »Den anden Francisco« (El otro Francisco, 1975), »Manden fra Maisinicu« (El hombre de Maisinicu, 1973) og »Nu er det op 1975), »Manden fra Maisinicu« (El hombre de Maisinicu, 1973) og »Nu er det op til jer« (Ustedes tienen da palabra, 1974). Kun »Lucia« (Lucia, 1968) kan med nogen rimelighed betragtes som en regulær spillefilm, og den var afgjort filmugens kunstnerisk set mest overbevisende cubanske manifestation.

Filmen er instrueret af Humberto Solas, og den er egentlig tre film i én. Originalversionen spillede i ca. 160 minutter, mens den udgave vi så herhjemme varede 145 minutter. De tre episoder holdes sammen af et fælles tema, nemlig kvindens stilling på Cuba i tre brydningsperioder. Der er dog ikke så meget tale om en kvindefilm, snarere skal de tre episoders Luciaer ses som symboler på den undertrykkelse, som Cuba og cubanerne gennem tiderne har været udsat for.

1. episode, »Lucia 1895«, udspilles på baggrund af Cubas oprør mod det spanske overherredømme. Der veksles mellem scener fra slagmarken (hårde, stærkt overeksponerede billeder af en egen mareridt-agtig karakter) og en skildring af livet iblandt kvinderne fra Havannas kreolske overklasse. Blandt dem Lucia, der forelsker sig glødende i en tilrejsende spansk forretningsmand, der foregiver at være upolitisk. Reelt er han agent for den spanske hær, og hans opgave er at få Lucia til at røbe, hvor i bjergene hendes bror og hans medrevolutionære opholder sig. Først for sent går det op for Lucia, at hun er blevet bedraget – og med hende den cubanske revolution – og i episodens slutning myrder hun uventet spanieren. Humberto Solas beretter episoden i et stærkt stiliseret formsprog (af og til med mindelser om Visconti), der er medvirkende til at gøre episoden til fængslende sædeskildring.

De to efterfølgende episoder, »Lucia 1933« og »Lucia 196...«, er mere ordinære. Også i 1933 er der oprør på Cuba, og atter parallelliseres den svigtede revolution og den svigtede Lucia. Episoden er fortalt i mørke og trøstesløse billeder à la tredivernes skæbnetunge film, og spillet er ligetil og anonymt (i modsætning til 1. episodes let teatralske spillestil), og synderlig vedkommende er det ikke. Lidt bedre er trediedelen, der er godmodig, let humoristisk folkekomedie om, hvordan kvinden undertrykkes af manden, men nu med mulighed for at frigøre sig. Der er en vis morskab i skildringen af kønnenes kamp, men der er langt til at episoden er »et af verdens morsomste bidrag til kønsrolledebatten«, som programnoterne hævder det.

De øvrige tre spillefilm er først og fremmest didaktiske film, der skal bibringe den menige cubaner en forståelse for revolutionen. »Den anden Francisco« (instrueret af Tomas Giral) fortæller tungt og monotont om en slaveopstand på en sukkerplantage, mens »Manden fra Maisinicu« (instrueret af Manuel Perez) er en historie om, hvordan kontra-revolutionære bevægelser splittes. Filmen mangler dramatisk nerve, den er lidt for episodisk og usammenhængende men ellers ganske kompetent lavet af den spillefilmdebuterende instruktør. »Nu er det op til jer« (instrueret af Manuel Octavi Gomez) er en knastør film, der i tilbageblik beretter om nogle kontra-revolutionæres sabotage. Filmen er meget prækende og ikke så lidt håndfast i sin formulering af budskabet. Arrangørerne hævder, at filmen også er »et vigtigt indlæg i debatten om socialistisk bevidsthed«. Hvilket er en vældig overdrivelse.

Per Calum